

La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya

JOSEP M. GREGORI

Aquestes breus notes, que com a tals tenen un sentit efímer i provisional, van sorgir de la lectura de la Capitulació que, el 18 d'abril del 1611, signaren a la ciutat de Girona en Joan Martí¹, *mestre d'orga de la Seu*, i en Joan Rius, serraller, en nom del seu fill, Llàtzer Rius, perquè aquest aprengués l'*art d'organista*².

La Capitulació o Concòrdia s'establia per un termini temporal de dos anys, i tot i ésser signada el mes d'abril de 1611, tenia efectes retroactius des del dia de Nadal de 1610.

Possiblement, aquells tres mesos i escaig de diferència servírien perquè Joan Martí avalués el talent i la disposició de l'aspirant d'organista, talment com un període de prova abans d'establir el compromís formal.

El sou pactat era de trenta lliures a terminis —deu per Sant Joan i cinc per Nadal, durant els dos anys—, una quantitat relativament minsa³. És

¹ Segons CIVIL, F. («Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxi, Girona 1973) hi hagué un Joan Martí pare, organista de la Seu de Girona de 1600 a 1625, i un Joan Martí fill, organista de Sant Feliu de Girona el 1615. F. Baldelló (*La música en Barcelona*, L. Dalmau, Barcelona 1943, p. 53) cita entre els organistes de Sant Just i Pastor, un «Juan Martí, presbítero, maestro de Santa María. Fue admitido con gran complacencia por su reconocida habilidad en 29 de julio de 1618».

² Vull agrair públicament a Dora Santa Maria la seva amabilitat en posar-me al corrent de l'existència d'aquesta Capitulació.

³ Mig segle enrera, Gaspar Sagristà, organista de la Seu de Girona, rebia cada any, solament dels administradors de l'Obra, trenta dues lliures i escaig, repartides en quatre pagaments, o *terças*; per la seva banda Pere Alberch, organista de la Seu de Barcelona, cobrava abans de la possessió del canonicat, setanta lliures aproximadament, de les diverses administracions internes. Vegeu al respecte el meu article «Pere Alberch, artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxviii, Girona 1986.

clar que l'alumne solament residia a casa del mestre, i era el seu pare qui l'havia de *provehir... en sa casa de menjar, beure, calsar y vestir*⁴, i que darrera la relació mestre-deixeble hi subsistia, socialment parlant, la d'amo-criat: els pactes consideraven que el deixeble *no's puga anar de casa de dit m^o Martí son amo*⁵, fins que aquest no rebí la suma total establerta per la seva docència.

Joan Martí es comprometia a *adoctrinar, amostar y ensenyar an'al dit Llätzer Rius lo art de organista, y la ordinata de ensenyar sonar y entrar las veus, y com ha de prosseguir un pas que's sol dir sonar de fantasia*⁶, la tècnica de la registració i l'art de la variació i improvisació.

Havia d'ensenyar-li a fer les *clàusules y meditacions y finals... en tots los vuyt tons naturals*; així mateix, Joan Martí s'obligava a donar-li *setze tentos o tons dels millors que ell tindrà, çò és dos de cada to*, així com *vuyt falsbordons glosats y moltas altrás y diversas glosas de tiple per a gaytilla, çò és per los vuyt tons*, a part de les *llisons que li convé y promet donar*⁷.

A part d'oferir aquestes dades —que espero que puguin ésser d'interès per als estudiosos de la música de tecla en general i de l'orgue en particular— vull centrar la meua reflexió en un dels apartats de la Capitulació, en el qual Joan Martí es compromet a instruir el deixeble en *com y de què manera se ha de acompanyar una veu sola, y de amostar y adoctrinar-li lo modo y forma de què manera se ha de sonar de improvís un motet a vuyt veus, çò és ab la consonància de aquell, axí y segons en dit art es practica y se acostuma de fer*⁸.

En aquestes paraules trobem una clara referència a la presència i a la pràctica de l'Acompanyament —paper designat, en els manuscrits catalans del segle XVII, amb els termes *entablatura*, *partimentum* o *partidura*, *acompany^o ad logum*⁹— que l'orgue, en aquest cas, assumint la funció de baix continu, feia en la polifonia policoral a principi del segle XVII¹⁰.

⁴ AHPG: *Honorat Duran*, notaria 8, registre 443. Reservo l'edició completa del document per a una propera ocasió.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ Vegeu BONASTRE, F., «Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII», *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*, SCM, IEC, Barcelona 1985, p. 87-90.

¹⁰ Pràctica ja sistematitzada a Itàlia per Ludovico Grossi da Viadana, a través dels seus

Caldria fer unes breus reflexions respecte a això. En primer terme, el document parla d'*acompanyar una veu sola*, és a dir, d'actuar de baix continu d'una monodia acompanyada, segurament de temàtica religiosa —motet, cançó sacra, etc.— i a continuació fa referència a l'art d'*acompanyar de improvis un motet a vuyt veus...*

El terme o l'expressió *de improvis* ens podria fer pensar que la funció de l'Acompanyant consistiria —si més no en un primer moment— en una lectura sobtada d'una obra policoral, el caràcter inesperat i improvisat de la qual, dependria de la decisió *in situ* del Mestre de Cant, en el moment de decidir la interpretació d'una o altra obra.

Quan a continuació s'especifica *ab la consonància de aquell*, cal pensar no solament en el doblatge exacte que l'Acompanyament faria del discurs harmònic de l'obra, sinó també en l'adequació tímbrica de l'instrument —l'orgue en aquest cas— a l'estil concertat, al contrast i al diàleg propis de la policoralitat.

Per actuar *de improvis* i *ab la consonància* requerida, l'organista disposaria, creiem, d'un guió harmònic de l'obra, el qual podria correspondre tant a la partitura-esborrany del Mestre de Cant, com al disseny lineal de les notes fonamentals del discurs harmònic que li proporcionarien els papers de les veus del Tenor i del Baix del I i II Cor, respectivament.

Vull suggerir ambdues possibilitats pel fet que, abans del primer terç del segle XVII, difícilment es conserven en els nostres arxius papers destinats a l'acompanyament —amb les diverses variants terminològiques adés esmentades—. Aquesta absència no nega, al meu entendre, la seva existència. Més aviat podria assenyalar-nos —*segons en dit art es practica y se acostuma de fer*— com els seus orígens, encara recents, comportaven un ús i una pràctica que encara no havien sentit la necessitat de prendre forma gràfica en una partitura específica per ell.

La policoralitat i l'estil concertat el veiem exemplificat als Països hispànics, en el trànsit dels segles XVI al XVII, en l'obra de T.L. de Victoria, de J.B. Comes o de J. Pujol, la qual pressuposa, d'una forma connatural amb ella mateixa, la presència de l'acompanyament. Si més no, servem diversos testimonis d'aquesta presència en la pràctica de la polifonia policoral a Catalunya.

L'inventari de l'obra escrita per J. Pujol per al servei religiós de la Seu

Cento Concerti Ecclesiastici del 1602, en els quals feia imprescindible la presència de l'acompanyament continu en la polifonia religiosa.

de Barcelona, durant els anys que en fou Mestre de Cant, de 1612 a 1626, inclou *Vuyt coderns de paper, hont són les quatre Antífonas de Nostra Senyora, a dos cors, de completes. Item un llibre de partitura per al orga de les matexes coses*¹¹.

El mot *partitura* és aquí un sinònim de *partimentum* o *partidura* que designa la funció de l'acompanyament, en aquest cas de les Antífonas de Nostra Senyora, de Completes, de J. Pujol.

L'estètica barroca del contrast, tímbric i/o volumètric, exigia a l'escriptura policoral la presència d'un instrument polifònic —orgue, arpa, tiorba, clavicèmbal, etc.— que polaritzés el discurs harmònic actuant de baix continu. D'entre aquelles possibilitats tímbriques, l'orgue era a Catalunya l'instrument polifònic a qui era encomanat el paper de l'acompanyament, amb major freqüència, en el repertori litúrgic i religiós, a causa del seu tradicional assentament en els temples.

En aquest sentit, els contractes entre les comunitats religioses i els orguegers sempre ens en poden donar quelcom. Així, per exemple, al final del document contractual signat pel Capítol de la Col·legiata de Sant Joan de les Abadesses i l'orguener franciscà Llorenç Saucott, a l'agost del 1613, a l'apartat «orde y modo per saber registrar lo present orgue», es fa constatar com *per a sonar y cantar a dos cors abastará potser lo flautat I que's la cara, conforme està experimentat*¹².

Aquesta «experiència» en la registració de l'orgue per al desenvolupament del baix continu en la polifonia policoral —en aquest cas concertada *per a sonar y cantar*, és a dir, per a instruments i veus— no era, com veiem, privativa de les nostres catedrals, i de ben segur que podríem remuntar la seva existència als darrers anys del Cinc-cents.

¹¹ Citat per ANGLES, H., *Johannis Pujol. Opera omnia*, BC, Barcelona 1926. Vegeu també PAVIA, J., *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Fundació S. Vives Casajoana, Barcelona 1986.

¹² Vegeu el contracte complet a MASDEL, J., «Els orgues del Monestir de Sant Joan de les Abadesses», *Revista Musical Catalana*, any XV, núm. 177, Barcelona 1918, p. 202. Per a més detalls sobre aquest aspecte vegeu el meu article «Mestres de Capella i Organistes de la Col·legiata de Sant Joan de les Abadesses al segle XVIII: Documents per a la seva història», *Estudi General* I, núm. 1, Col·legi Universitari de Girona 1981.